

Georges Rouquier : cinéaste, poète et paysan

Dominique Auzel

Numéro 170, mars 1994

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/49947ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Auzel, D. (1994). Georges Rouquier : cinéaste, poète et paysan. *Séquences*, (170), 17–27.

GEORGES ROUQUIER

cinéaste, poète et paysan

par Dominique Auzel

Un hasard ironique a fait naître à Lunel-Viel (Hérault) et à une trentaine d'années de distance deux grands noms du cinéma français: Louis Feuillade qui voit le jour peu après la guerre de 1870, Georges Rouquier peu avant celle de 14-18 (en fait le 23 juin 1909).

Feuillade, le créateur de *Fantômas*, deviendra l'un des premiers patrons du cinéma de fiction chez Gaumont, Rouquier un documentariste; curieuse et amusante coïncidence...

ENFANCE ET ADOLESCENCE

En attendant de devenir un réalisateur connu, le petit Georges vit à Montpellier où ses parents, tous deux issus de milieux très modestes — son père est un cadet qui a dû quitter la ferme familiale de Farrebique en Aveyron pour aller travailler à la ville, et sa mère la fille d'un vigneron du Languedoc — viennent d'acheter un petit commerce d'épicerie.

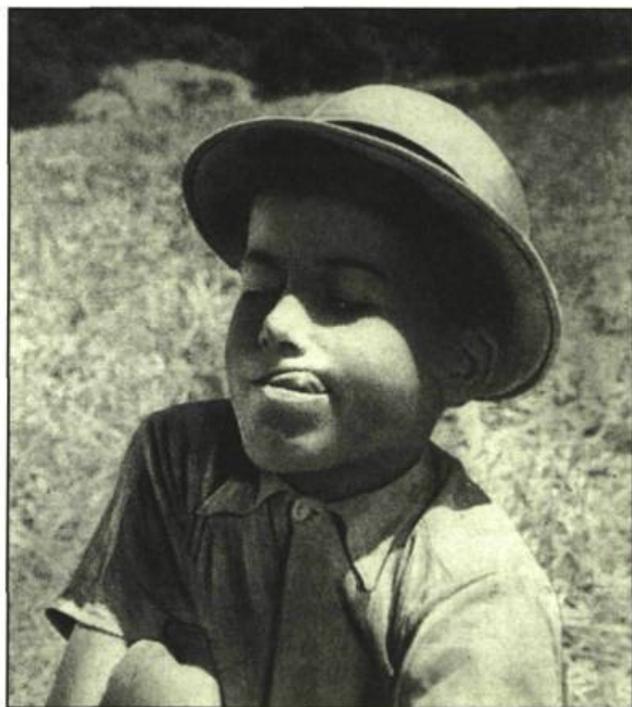
La guerre de 1914 éclate. Le père de Georges Rouquier est tué sur le front à Verdun en 1915; déchiqueté par un obus. Sur sa tombe on pouvait lire *présumé Rouquier*.

La vie de Georges bascule, il n'a plus de père et ce père, toute sa vie, tout au long de ses films, fera sentir une cruelle absence, comme nous le verrons tout à l'heure.

Sa mère ne pouvant plus tenir seule l'épicerie, la vend dans de mauvaises conditions, et va, comme on disait en ce temps-là «travailler chez les autres». La vie est dure. Le petit Georges est souvent seul.

Sa mère décide alors de l'envoyer pour un temps chez son oncle, là-haut dans la montagne en Aveyron, à Farrebique.

Il y sera très bien accueilli car il est le «fils d'Albert», le disparu. Il y passera six mois au milieu des cousins de son âge, vivant comme un petit paysan. Six mois heureux qui le marqueront à jamais, six mois où il deviendra un véritable petit paysan, tel le Raymondou dans *Farrebique*. Rouquier a mis beaucoup de ses souvenirs dans son premier long métrage.



Farrebique

Il reviendra à Montpellier, ayant pris du poids, les joues bien rebondies. Méconnaissable.

Il est temps pour lui d'aller à la grande école. Il travaille bien si l'on se réfère à son bulletin de notes.

Les mois passent et se ressemblent. Chez les Rouquier, c'est toujours la misère. On y manque de tout.

Le seul plaisir de Georges, c'est le cinéma du quartier où il va quelquefois en resquillant. Lorsqu'il doit payer, il prend les places les moins chères, celles situées derrière l'écran. Les sous-titres sont à l'envers, mais qu'importe, il est au cinéma, et ce cinéma met le monde entier à sa portée.

Tout comme Truffaut, c'est la vivacité et la curiosité de son esprit d'autodidacte qui conduisent très tôt Georges Rouquier, spectateur assidu, à s'interroger sur certains aspects de ce cinéma qui le passionne depuis sa tendre enfance. Au départ, il s'agit principalement «d'études» de certains procédés techniques, de trucages, comme les superpositions, surimpressions, etc.; mais assez rapidement, il apprend à reconnaître le nom et la griffe des auteurs qui signent ces tranches de vie fascinantes, et ainsi il peut forger, comme tout bon cinéphile, son petit panthéon personnel — pour lequel la pureté et la clarté d'expression constituent les principaux critères d'admission.

Le 7^e art est alors un véritable spectacle populaire, et la qualité ainsi que le raffinement de ses productions ne cessent de croître un peu partout, en France, en Allemagne, aux États-Unis, dans les pays Scandinaves, etc. Georges Rouquier fait donc son entrée au royaume de l'image animée, en tant que spectateur, à une époque importante et féconde de son histoire.

Nous demeurons persuadés que le fait «d'arriver» pour lui au cinéma en une pareille période d'effervescence, lui permet tout de suite d'assimiler, de manière plus ou moins consciente, une certaine façon de faire, un certain savoir-faire, qui lui seront rapidement «contagieux». Flirter du côté d'œuvres qui, sans toutes posséder une véritable valeur artistique, affichent néanmoins un certain degré d'achèvement technique et stylistique, facilite quelque part son passage au royaume de ceux qui font du cinéma. Rouquier devient spectateur de cinéma à une époque où l'on sait raconter des histoires à l'aide d'images en mouvement; et qui plus est, à bien les raconter. Il ne sera donc guère étonnant, plus tard, de l'entendre dire: «Les faits, les faits, le fond d'abord. La forme, je m'en fous, pourvu que le fond soit là, clair, simple. C'est ça. L'histoire; je crois que c'est ça le plus important.»

Le jeune Georges a hâte d'avoir son certificat d'études pour aller travailler et ne plus être à la charge de sa mère.

Le certificat d'études enfin obtenu, il trouve un emploi d'apprenti typographe dans la plus grande imprimerie de Montpellier en août 1921, il a douze ans. Il y restera quatre ans. Entre-temps il est devenu linotypiste. *Ce métier le passionne.* Là encore coïncidence, François Truffaut travaillera dans une imprimerie...

Puis Rouquier décide d'aller rejoindre sa cousine Renée qui est *montée* à Paris depuis qu'elle a épousé le caricaturiste Albert Dubout. Renée est comme une grande sœur pour Georges. Elle lui offre l'hospitalité en attendant qu'il trouve un emploi, ce qui ne sera pas long à venir.

Le voilà parisien. Très rapidement, il découvre les ciné-clubs et les «temples du cinéma».

Spectateur assidu des salles obscures, il trouve que le cinéma est un art merveilleux, supérieur au théâtre.

Devant cet art qui lui paraît inaccessible, le premier éblouissement lui vient... des stars naturellement. Avec son premier appareil photo il aime poser en fakir, réminiscence du **Tombeau hindou**, film allemand de Joe May (1923) ou bien, hommage à **L'Atlantide** de Feyder (1922), en capitaine Morhange qui agonise.

Imiter les stars ou les artistes qui l'impressionnent, c'est ce qu'il y a de plus facile. Heureusement, le hasard va lui faire comprendre que filmer est à sa portée.

Son apprentissage en matière de cinéma, qu'il poursuit lors de son arrivée à Paris, est donc celui d'un spectateur assidu; il voit tout: **La Roue**, **Nosferatu le vampire**, **Judex**, **Les Mystères de New York**, sans oublier Tom Mix, William Hart, Charlot, etc. Lorsqu'il voit **Les Dix Commandements** de C.B. de Mille (1923), il est estomaqué, surtout par le passage de la mer Rouge. Assez tôt donc, Georges Rouquier se passionne pour l'aspect technique du cinéma. Passion qui ne sera jamais démentie par la suite. Toutefois, il faut faire attention: dans le cinéma de Rouquier, jamais de prouesses ni de morceaux de bravoure savamment compliqués; ses connaissances techniques serviront toujours au

profit du fond, en une sorte d'écriture claire et pure où se conjuguent parfaitement la forme et le fond. Chez lui, aucune volonté esthétisante, du beau pour le beau.

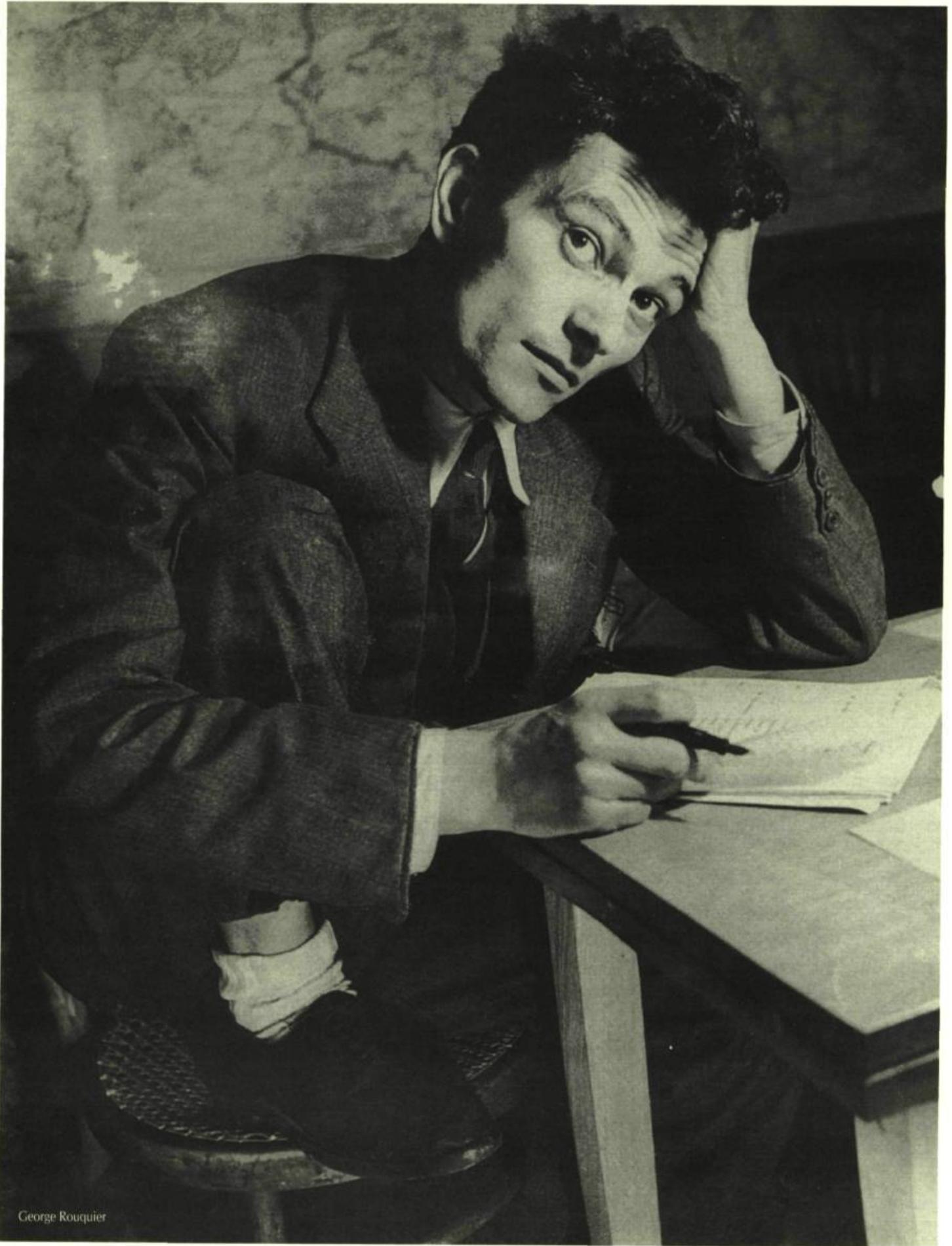
Chaplin, Flaherty, Vertov, Dovjenko, Eisenstein, et même Carné avec lequel il partage un certain goût pour la petite «digression humoristique», («Cher cousin, vous avez dit bizarre...», «T'as de beaux yeux tu sais...» ne sont pas éloignés de «Le Printemps ça revient toujours...»), cela fait en apparence beaucoup d'influences, et variées! Mais il est certain qu'avant tout, ces cinéastes furent pour Rouquier des maîtres, des enseignants, et non pas des «maîtres à penser» qu'il plagiait aveuglément et inconsciemment. Rouquier s'est intéressé à certains aspects de leur oeuvre, les a étudiés sous divers angles, placés dans leur contexte, questionnés, etc. pour en tirer certaines leçons capitales. Mieux que des influences, ceux-ci furent pour lui des modèles; chacun dans sa discipline, chacun selon son champ d'intérêts. Chaplin et Flaherty pour leur pureté d'écriture, Vertov pour la vivacité, la liberté, la «légèreté» de sa caméra, Dovjenko pour son lyrisme.

Georges Rouquier a toujours été particulièrement frappé par cet auteur de génie qu'était Charlie Chaplin. Vers l'âge de dix-sept ans, il se penche sur son oeuvre et découvre que celui-ci emploie des trucages dont personne ne parle jamais; il lui faudra douze ans pour en percer les mystères... mais en même temps il découvre autre chose, soit l'extraordinaire pureté de l'écriture visuelle de Chaplin et ce, en dépit de ce que beaucoup de gens lui prêtent une dimension théâtrale. Chez Flaherty, et particulièrement au sein de **Nanook l'Esquimau**, il retrouvera, avec les variations qui s'imposent, cette même pureté d'écriture. Ainsi, l'une des premières questions que Rouquier se pose en tant qu'analyste-autodidacte, et qui va de pair avec ses analyses de l'écriture visuelle de Chaplin et de Flaherty, est la suivante: «Pourquoi y a-t-il des films qui vieillissent, et d'autres qui ne vieillissent pas?» À quoi il comprend rapidement que, lorsqu'un film vieillit, c'est qu'il verse dans l'esthétisme, dans la mode du jour.

Cette écriture visuelle de Rouquier, influencée par la «morale» de Chaplin et Flaherty, est parmi les plus belles qui puissent être données de voir. Sobre, pure, ne comportant aucune ombre, aucune gratuité, elle fait sans cesse avancer le récit, la narration (un peu à la manière de celle de Bresson) d'une manière fluide. De plus, et ce n'est pas une mince tâche, Rouquier a toujours su trouver le moyen de la faire se plier aux diverses contraintes des tournages, sans que jamais sa grâce, sa souplesse et sa légèreté s'en voient altérées.

Nanook of the North





George Rouquier

VENDANGES

Apprenant, un jour, que le cinéaste Eugène Deslaw (d'origine ukrainienne) a fait un petit film qui ne lui a coûté que 2 500 francs, il se dit qu'en travaillant de nuit en plus de ses heures normales de jour, il amassera cette somme assez vite lui permettant lui aussi de faire son film.

Il va faire l'acquisition d'une petite caméra à moteur à ressort du type utilisé pour les prises de vues de reportage, 7 Debré et de la pellicule nécessaire à la réalisation d'un court métrage. Le 16 mm n'existe pas. Il faut obligatoirement utiliser le format commercial 35 mm. De plus la sensibilité de la pellicule ne permet pas de tourner en intérieur si l'on n'a pas un coûteux matériel d'éclairage à sa disposition.

De cette contrainte — tourner en extérieurs ou ne rien tourner du tout —, naît évidemment le choix de **Vendanges** et pose les jalons de son art: prendre la nature sur le vif.

Rouquier se grisait dans ce court métrage d'une liberté que seuls les opérateurs de la maison Pathé et les pionniers du temps de Feuillade avaient connue. Il y avait là le signe d'une volonté de mieux cerner le quotidien et d'aborder un domaine presque exclusivement réservé jusqu'alors aux spécialistes du reportage. Les dernières années du cinéma muet furent marquées en France par une effervescence de type encore marginal, mais qui allait au-delà de la pure avant-garde, et aspirait à un réalisme qui deviendrait quelques années plus tard poétique.

«Un beau jour, je suis parti avec ma caméra et une boîte de 35 mm kodak pour faire les vendanges chez moi — déclarait Rouquier. J'avais pris le sujet que je connaissais le mieux. Chez ma mère, je m'étais fait un petit labo où je coupais de la pellicule pour la mettre dans le magasin qui ne contenait que cinq mètres. Au bout de seize secondes, je devais recharger. Les plans que je faisais ne pouvaient donc pas dépasser un quart de minute. Le film a été développé chez G.M. Films, à côté de Billancourt. Ensuite Eugène Deslaw m'a aidé à mettre ça debout. Le film montrait les vendangeurs qui coupent les grappes de raisin et les mettent dans leur hotte. Quand elles sont pleines, ils vont les déverser dans des charrettes qui attendent à la lisière de la vigne...».

Il semblerait, à ce jour, qu'il n'existe pas de copie de **Vendanges**. Rouquier a toujours déclaré le film perdu comme s'il en refusait la paternité ou plutôt voulait l'oublier. La seule trace physique que nous en ayons était quelques fragments du négatif. Rouquier qui avait peut-être lui-même détruit et/ou mutilé cet original — rien ne le prouve — avait, en tout cas, soigneusement regroupé ces lambeaux de film dans une enveloppe pliée dans un journal en date du 3 août 1946, donc juste avant **Farrebique**. Ce petit

paquet avait disparu au fond d'une caisse comme de la mémoire de son créateur. La raison d'une telle détermination d'oubli étalée sur plus de 50 ans n'est pas celle du créateur qui s'acharne contre son oeuvre — la toute première — ou en refuse la paternité, par honte ou par pudeur, mais plutôt l'envie que demeure à jamais préservé l'esprit dans lequel elle avait été créée et de faire du **Tonnelier** (1942) le véritable premier court métrage.

Vendanges devait être beaucoup plus qu'un reportage au sujet anodin et pittoresque. Ce film, premier printemps d'un apprenti cinéaste, apparaît comme le reflet d'une humeur, d'une acuité et d'une disposition à observer la vie et à lui accorder une attention émue qui la transcende et la fait accéder à la dignité de l'événement ou du fait unique et irremplaçable. Le quotidien se charge alors d'inestimables secrets et Rouquier fige pour la première fois la grâce éphémère des jours et les silhouettes de ces gens vrais qui semblent attendre que le destin les marque d'un signe.

Vendanges ne rapporte pas la gloire à Rouquier; il n'en sera pas affecté. Il sait pourtant qu'un jour il fera du cinéma, du «vrai cinéma» ou du cinéma pour de vrai.

Mais l'arrivée du parlant va tout bouleverser, depuis qu'un certain Al Jolson se met à balbutier dans le film **The Jazz Singer**. Faire un film sonore nécessite des moyens considérables, autant techniques que financiers. Ce cinéma d'avant-garde n'est plus à sa portée.

Adieu beaux rêves.

Cela ne l'empêche pas en son for intérieur de faire son autocritique. Georges Rouquier est déjà très sévère envers lui-même.

Vendanges aurait dû être beaucoup mieux, pense-t-il. Il sait qu'il n'a pas pris son temps. À travers les films qu'il voit, et fort de l'expérience de **Vendanges**, il prend conscience que le cinéma est un moyen d'expression, un moyen d'expression puissant et merveilleux qu'il n'appellera plus cinéma par la suite mais «écriture du monde moderne».

LE TONNELIER, LE PREMIER «VRAI» TOUR DE MANIVELLE

Sa bonne étoile veille. C'est encore une fois le hasard qui, treize ans après, lui donnera sa vraie chance.

Rouquier va faire la connaissance d'Étienne Lallier, un producteur qui accepte en 1942 de financer **Le Tonnelier**.

C'est l'Occupation. La France est coupée en deux. Passer la ligne de démarcation n'est pas une mince affaire.

Travaillant à son découpage technique, il fait vivre cet artisan dans une atmosphère qu'il

connaissait bien autrefois: l'atelier qui faisait le coin de la rue du Tapis-Vert et de la rue Lakanal; au fond d'une petite cour où se faisait le chauffage des tonneaux; dans un coin de cette cour, un amandier, qui avait été planté là par un vieux monsieur. Et au-dessus de l'atelier, l'habitation. Dans ce décor, et sur papier, il fait évoluer son personnage. Tous ses souvenirs reprennent vie et nourrissent son scénario.

En arrivant à Lunel, chez son vieil ami, déception. L'atelier de tonnellerie est toujours là, mais il n'a pas la même vie. Presque vide, plus de futaie, plus de bois. Le temps a passé. Il trouve l'ami des anciens jours terriblement vieilli.

Georges a de la peine. Quelques jours plus tard il partira dans Lunel voir un autre tonnelier. Dans le village une autre déception l'attend: on a comblé le canal pour faire un jardin public. Il avait tant rêvé de l'avoir dans son film, ce canal, avec ses chalands qui passent chargés de tonneaux.

Arrivé à l'atelier de monsieur Valentin, le tonnelier, tout le monde fait connaissance. Monsieur Cremier, un autre artisan est là ainsi que l'apprenti. Rouquier expose sa requête et Valentin n'est pas très long à accepter qu'on filme chez lui



Le Tonnelier

la fabrication d'un tonneau et tient absolument à ce que tout le monde apparaisse dans le film.

Petit à petit Cremier et Valentin évoluent avec nature devant l'appareil. La magie du cinéma opère.

Il est intéressant de noter que la structure en miroir du **Tonnelier**, en même temps qu'elle possède cette efficacité d'une conclusion ou d'un dénouement en boucle, constitue à coup sûr une discrète allusion à l'un des premiers films dits documentaires, **La Sortie des usines Lumière**, en cela que chacune des deux oeuvres débute et se termine par l'ouverture et la fermeture des portes des bâtiments principaux. Enfin, non moins intéressants aussi sont tous ces petits détails tels monsieur Valentin s'amusant avec son chien, ou encore le chat de l'atelier se léchant les pattes, alors que Cremier et monsieur Valentin s'épongent le front, qui visent à la fois un effet de divertissement (en raison de leur caractère

anecdote), et à la fois un effet de réalisme (les paysans vivent en harmonie avec la nature, les animaux, etc.), tout en faisant figures d'ellipses. Ainsi, chez Rouquier, peu de ces segments ou encore plans de coupes dont l'utilisation ne serait motivée que par des principes de transparence. En effet, ici, aucune gratuité: chaque plan, chaque segment informe, que leurs signes soient explicites et sans équivoques, ou encore «plus obscurs-opaques» et poétiques.

Rouquier est attaché à ce monde rural, à ses mœurs, à ses habitudes, à ses coutumes et ses traditions; mieux qu'un document sur l'artisanat, **Le Tonnelier** est aussi un film sur les artisans fait par un artisan. Rien de plus éloquent, à cet égard, que le fameux dernier plan du film: l'ombre d'une porte qui, se refermant petit à petit, reproduit ainsi un véritable fondu au noir, où les traces du travail (parce que la chute de lumière ne se fait pas graduellement, sans hiatus) se laissent voir et contempler, comme un gage de qualité.

À l'instar de monsieur Valentin, Georges Rouquier marque ici de son modeste sceau l'œuvre finie et achevée.

Le Tonnelier sera terminé à peu près à la date prévue..., le soir du réveillon de Noël. Et Rouquier retourne à ses travaux... d'imprimerie. Après quoi, il s'arrange pour avoir un travail de nuit, la journée étant consacrée au montage de son film.

En 1943, au Congrès du film documentaire qui a lieu au Palais de Chaillot, Rouquier apprend que son **Tonnelier** a obtenu le grand prix (ex-aequo avec deux autres courts métrages: **À l'assaut des aiguilles du diable** de Marcel Ichac et **Rodin** de René Lucot). Le film sort en salle en première partie de **Lettres d'amour** de Claude Autant-Lara.

Comme Rouquier craint d'être requis par le S.T.O. et d'être expédié en Allemagne, il décide de se jeter à l'eau et de tenter de devenir un cinéaste à part entière en acceptant des films de commande.

Il tourne cette même année trois courts métrages **Le Charron**, **La Part de l'enfant** et **L'Économie des métaux**.

L'AVENTURE FARREBIQUE

En 1944, Étienne Lallier (le producteur du **Tonnelier**) propose à Rouquier de faire un long métrage qui s'articulerait autour des quatre saisons. Rouquier suggère de choisir la vigne comme fil conducteur, un sujet qu'il connaît bien. Mais Lallier ne veut pas de monoculture.

Rouquier, qui avait soif de faire à tout prix son long métrage, lui propose ensuite de traiter de la ferme de Farrebique. Il avait aussi en tête depuis déjà fort longtemps de planter sa caméra quelque part dans la propriété familiale, un endroit peuplé de souvenirs d'enfance. Il savait qu'il lui serait

facile de tourner là où il était connu comme le «petit Georges». Mais Lallier ne trouve pas l'Aveyron assez *pittoresque*. Rouquier lui propose de venir s'en assurer sur place, et s'y rend en avant-garde afin de préparer le terrain (et surtout la famille). Lallier arrive un dimanche à la gare et l'on vient le chercher avec la voiture à cheval. La famille, déjà dans l'aventure du film, va jouer le grand jeu, notamment au cours du repas. La tante de Rouquier, amenant la grande soupière avec le potage, le grand-père se lèvera, tendra la louche au producteur et aura cette phrase admirable: «Monsieur Lallier, voulez-vous nous faire l'honneur de nous servir...». Lallier est séduit par ces gens, et aussi par le cadre (ferme paysage).

Par ce repérage, Rouquier avait gagné la première manche.

Lorsque Rouquier s'apprête à tourner son premier film de long métrage, **Farrebique** en 1944-45, il en est à son cinquième film, et possède déjà une certaine expérience pour ce qui est de diriger des non-acteurs, tout au moins avec **Le Tonnelier** et **Le Charron**. Aussi ne faut-il pas minimiser l'importance des dites expériences. Ces deux films sont entièrement écrits et découpés avant leurs tournages; les artisans y sont donc amenés à véritablement jouer, à faire une représentation. Et peu importe si leurs rôles sont muets, peu importe s'ils jouent des choses qu'ils sont habitués de faire dans la vie: il s'agit bel et bien pour Rouquier de les représenter. Ils sont confrontés à une équipe de tournage, aux éclairages, à la caméra, et le réalisateur se doit absolument de les mettre à leur aise, de les diriger. Et puis chacun de ces deux films comporte un ou deux moments, une ou deux petites scènes qui nous font voir ces acteurs-artisans dans leur intimité, chez eux, à midi, ou la fin de semaine; et là, il ne s'agit plus pour eux de mimer leur métier, de fabriquer un tonneau ou bien une roue, mais bien de simuler une parcelle de leur vie intime sous le regard imperturbable de la caméra. Lorsqu'au déjeuner, Monsieur Valentin, ce tonnelier maître-artisan, lit le journal et puis s'endort, ou encore se remémore certains souvenirs du passé, il feint de le faire, et ses actes correspondent à une idée de mise en scène qui lui a été transmise au préalable; ce n'est plus tant le tonnelier maître-artisan qui fait la sieste, que l'acteur maître-artisan.

Pour **Farrebique**, il est vrai, les choses se compliquent: le film est plus long; l'équipe de tournage un peu plus importante; il s'agit d'un véritable récit, largement inspiré de la vie de ses acteurs, soit, mais récit tout de même; et puis il y a cet important facteur que sont les dialogues. Ici encore, le film est complètement établi avant le tournage, tout le dialogue écrit, tout le découpage précisé. Rouquier n'a pas à faire connaissance, à «apprivoiser» ces gens, puisqu'ils sont de sa

famille. Le récit est d'ailleurs, en quelques endroits, directement inspiré des propres souvenirs qu'il détient des visites effectuées à la ferme familiale de Farrebique alors qu'il était enfant.

Ce film raconte donc la vie d'une famille de paysans et de certains de leurs proches, au fil des quatre saisons. Outre la pureté de son écriture visuelle, cette entreprise comporte forcément quelque chose d'analogue à **Nanook...** de Flaherty: faire jouer à des non-acteurs certaines choses qui riment avec leur quotidien, tout en réalisant une véritable fiction qui possède une ligne dramatique, qui est narrative, bref, qui constitue un authentique récit... Toutefois, à la



Farrebique

différence près qu'encore une fois, dans **Farrebique**, on retrouve la présence de dialogues. Et cela n'est pas négligeable, puisque non seulement les acteurs de Rouquier sont ici des non-professionnels, mais en plus, seulement un d'entre eux a déjà assisté à la projection d'un film — ce qui ne constitue pas un grand bagage. Alors que pour **Biquefarre**, certains ont déjà

l'expérience du tournage de **Farrebique**, et que tous possèdent cet avantage d'avoir la télévision à la maison depuis un bon moment. Rouquier a donc créé dans son scénario des problèmes qui les concernaient; et, sans qu'ils ne les aient déjà vécus, disons qu'ils devenaient pour eux imminents; ainsi de celui de l'électricité, et de l'histoire du partage des biens du grand-père, dont l'un se trouve être le problème, la motivation et le moteur du récit, alors que l'autre suscite à lui seul l'un des sommets d'intensité et d'émotion du film.

Lorsque Rouquier exposait l'idée de tourner avec des paysans à certaines de ses connaissances, celles-ci lui opposaient la difficulté pour des non-acteurs d'exprimer avec justesse leurs dialogues. Rouquier a donc pris tous les moyens à sa disposition pour éviter que cela ne se produise: à partir de situations véritablement déterminées par leur milieu et contexte, d'une ligne dramatique dressée avec assurance, donc d'une structure solide et bien établie, Rouquier a rédigé un dialogue qui tient compte de la spécificité d'élocution de chacun de ses acteurs, en plus d'établir un découpage et une mise en scène en fonction des possibilités de jeu de ceux-ci. Le résultat est formidable, davantage si l'on tient compte des contraintes mentionnées précédemment.

Or, à propos de **Farrebique**, on a reproché au cinéaste la maladresse d'interprétation de ses acteurs. Ceux-là n'ont certes pas su voir toutes la beauté et la fraîcheur que ces «gaucheries» entraînaient avec elles. Les néoréalistes péchaient dans la rue des gens qui, pour leurs têtes d'inconnus, étaient amenés à jouer, eux aussi non sans quelques maladresses, des rôles plus ou moins complexes, mais qui, bien souvent, n'avaient rien à voir avec ce qu'ils faisaient dans la vie. Alors que Rouquier pousse les choses jusqu'à faire interpréter à un paysan ce même rôle qu'il occupe dans la vie, en plus que de lui fournir des dialogues écrits avec ses propres mots; ainsi, si certaines phrases passent moins bien que d'autres, si telle ou telle réplique sonne plus faux, à tout le moins possédons-nous le dialogue le plus près de celui qu'aurait dit spontanément notre acteur-paysan, avec en plus son accent singulier, ses intonations, le timbre de sa voix. Bresson fait réciter le texte qu'il a rédigé par ses modèles sur le mode recto tono, de sorte qu'aucune émotion ne puisse passer autre que celle contenue dans leurs phrases. Mais chez Rouquier, chaque acteur, chaque personnage, chaque paysan devient pratiquement l'auteur de son texte, puisque c'est à partir de lui, et de lui seul qu'il fut écrit. D'où un surcroît de douce et subtile émotion; si on ne croit pas en la spontanéité de ses propos, du moins sommes-nous confrontés à une nouvelle forme de réalité cinématographique: nous découvrons et entendons, presque en même temps que l'être qui



Farrebique

récite (et compose), la façon dont il doit dire et utiliser les mots. Pour une bonne part, l'émotion réside là, et s'offre avec une pudeur que ne parviendra jamais à nous faire oublier le jeu trop souvent intelligent, conscient, senti, compris et exhibitionniste des acteurs professionnels accomplis.

Par ailleurs, les acteurs non-professionnels de Rouquier, à la différence de ceux des néoréalistes, commettent les gestes vrais, avec des bras, des jambes, des mains, bref, des membres qui les ont commis maintes et maintes fois. Soit, un non-acteur interprétant même son propre rôle peut agir de manière plus ou moins réaliste, parce qu'il se trouve impressionné par la caméra, l'équipement technique, et l'équipe de tournage. Toutefois il a beaucoup plus de chance que l'acteur professionnel de commettre ne serait-ce qu'un seul geste, dans un film en entier, qui soit entièrement vrai, ce qui n'est pas peu. Et puis il y aura toujours cette physionomie, ces mains, ce

Farrebique



visage, cette nuque, ce dos, cette tête forgée et sculptée par de nombreuses années passées à répéter les mêmes gestes et les mêmes mouvements, et cela, aucun maquillage, aucune technique d'interprétation ne peuvent forcément le simuler. La caméra peut bien les enregistrer, mais cela, bien souvent sans que qui que ce soit n'en ait conscience au tournage; la grâce, c'est surtout cela: laisser voir, plutôt que montrer... c'est ainsi qu'il arrivait la plupart du temps dans la sphère Rouquier que la première prise fut la bonne.

De septembre 1943 à novembre 1944, Rouquier travailla d'arrache-pied à la mise au point du film. La première des choses sera pour lui d'écrire une histoire qui puisse se dérouler au cours de ces quatre saisons, les saisons mêmes devenant des sous-séquences divisant chaque partie du film et servant de calendrier.

Au départ, ces séquences de saisons ne se composaient que d'images et de musique, sauf pour la montée du printemps, pour laquelle il le savait d'avance, il aurait recours à un bref commentaire.

Restait l'élément humain, l'histoire des hommes et des femmes. Rouquier voulait absolument que l'histoire se comprenne d'elle-même, sans une sirupeuse voix off venant expliquer les situations; d'où la nécessité de coucher sur papier des dialogues. De plus, il fallait que ces dialogues puissent être dits par ceux et celles de Farrebique — comédiens non professionnels — et d'une façon naturelle. Il bâtit donc son histoire et écrivit les dialogues suivant le tempérament de chacun des personnages et en fonction de leur position dans la famille, et étudia leurs gestes afin de mieux les mettre en scène avec le souci permanent de ne pas les trahir. Rouquier écrira directement le découpage technique avec les dialogues en face sans la phase intermédiaire dialogues et adaptation. Rouquier déboucha vite vers une histoire non inventée, réelle, vécue au quotidien, c'est-à-dire la véritable histoire de sa famille.

Le tournage débuta vers la fin octobre ou le début novembre 1944 et s'acheva un an plus tard.

En 1946 et après neuf mois de montage, le film était enfin terminé.

Pressenti pour faire partie de la sélection française au premier festival de Cannes, le film chahuté par Henri Jeanson, célèbre dialoguiste de films («atmosphère, atmosphère» c'est lui), est éliminé de la compétition. **Farrebique** soulève alors une sanglante polémique. Maurice Bessy organise des projections hors compétition.

Un peu partout, dans les revues et journaux, on prend parti: totalement pour et l'on s'indigne de sa non-sélection, ou farouchement contre et l'on se félicite qu'il ne soit pas dans la compétition. Le film ne laisse personne

indifférent, mais il a plus de partisans que de détracteurs et il remporte un énorme succès... et le Prix de la Critique internationale spécialement créé pour la circonstance.

Le film est présenté en avant-première à l'Opéra de Paris. Tous les Rouquier montent à l'assaut de la capitale. Vincent Auriol délègue son président du Conseil, Paul Ramadier, pour présider cette soirée. Ce dernier est originaire de Decazeville qui n'est qu'à quelque 25 kms de Farrebique. Pour la circonstance, l'homme politique avait été surnommé *Farrebouque*.

Tous les billets d'entrée sont pris d'assaut par les Aveyronnais de Paris à travers leur amicale.

La soirée est fantastique. Toute la famille Rouquier est sur un nuage...

La R.K.O. Pictures, une compagnie de distribution et de production américaine, achète le film et le sort au cinéma Madeleine, à Paris, en même temps que *Saludos Amigos*, un film de Walt Disney. Après une semaine d'exploitation, c'est *Farrebique* qui est plébiscité par le public et, bien que n'étant pas tête d'affiche, il parvient à tenir trois mois. Ce succès a des répercussions dans le monde entier. Le film remporte, outre sa distinction à Cannes, plusieurs prix, dont le Grand Prix du cinéma français, la Médaille d'or à Venise et Le Grand Épi d'or à Rome.

QUE DIRE DE FARREBIQUE?

Il nous semble utile d'esquisser les grandes lignes de ce film autour de ce que nous appelons «la vision réaliste».

Dès le début du cinéma, les deux directions qui allaient être les deux grandes voies que le cinéma emprunterait, tour à tour ou simultanément, furent découvertes par Lumière, ancêtre du réalisme et Méliès, précurseur du cinéma poétique et merveilleux. Mais le réalisme peut être un réalisme d'observation ou d'affabulation, la poésie une poésie d'attention ou de création totale. La course des ombres, l'éclosion accélérée des fleurs ont toutes les apparences du merveilleux et sont pourtant des phénomènes réels.

Rouquier a suivi la voie Lumière, mais il n'en a pas renié la poésie pour autant. Comment concilie-t-il le réalisme et poésie? De quoi est fait le réalisme poétique de *Farrebique*?

Réaliste, *Farrebique* l'est d'abord par le refus de l'affabulation. Rouquier filme la vie réelle d'une ferme pendant un an et adopte volontairement le ton du document (présentation des personnages par le réalisateur). Donc, au départ, soumission au réel. Cette position de principe entraîne des conséquences qui sont l'emploi de véritables paysans et l'utilisation de décors réels.

L'absence de comédiens professionnels se justifie très bien dans le cas de *Farrebique* où les interprètes n'ont d'autres rôles à tenir que de vivre leur vie habituelle. Il en aurait été autrement s'ils avaient eu à interpréter dans un film à scénario un rôle de paysan, car les quelques réussites du néo-réalisme italien dans ce domaine ne sauraient devenir une règle. Il est symptomatique d'ailleurs que la Fabrette, qui dans le film n'est pas seulement une jeune paysanne mais surtout une jeune fille amoureuse, est incapable de jouer son rôle qui n'appartient pas au domaine des gestes quotidiens.

Pour faire une œuvre réaliste, il ne suffisait pas de refuser le scénario et d'employer des paysans réels dans des décors naturels. Il fallait que les personnages soient vrais psychologiquement, ce qui ne découlait pas automatiquement de l'emploi de vrais paysans. Il fallait que leur vérité psychologique y apparaisse. Il fallait passer du plan de la réalité à celui de l'art. Évidemment une connaissance approfondie de l'âme paysanne était nécessaire et aussi une grande sympathie. *Farrebique* fourmille de détails révélateurs, de détails vrais, que ce soit sur le mode plaisant (Raymondou qui va à l'école) ou sur le mode grave (le geste plein de pudeur de la grand-mère qui pose sa main sur celle de son fils accidenté), sur le plan du travail (caresse à la charrue, au tranchant d'un outil), sur celui des traditions et des rites (le grand-père qui coupe le pain) ou celui des croyances (la prière, la messe, émanation d'une religion héréditaire et enracinée comme un domaine). Le réalisme du film est fait de l'accumulation de détails.

Le réalisme ne s'arrête pas au contenu dramatique et psychologique de l'image. Sur le plan plastique, Rouquier veille à séparer le moins possible le paysan de la nature qui ne sert pas de prétexte à des transpositions esthétiques. Il semble d'ailleurs que le réalisateur soit plus sensible à la matière qu'à la forme. C'est peut-être la clé de son réalisme. Une meule de paille ne devient pas pour lui un volume abstrait doué d'une forme et d'une couleur qui n'a d'intérêt que comme élément d'un tout plastique comme en peinture; la paille reste la paille, la boue de la boue et la caméra s'approche, se fixe, nous restitue la texture de la paille, le grain de la boue, les lueurs de la glace.

Acuité de la vision, sens de la matière, autant de sources et de conditions du réalisme. Si parfois certaines images sont presque trop léchées, trop esthétiques, c'est que certains moments de la vie le sont et présentent ce même poids de romantisme et de sentimentalisme.

Le réalisme de la description ne suffit pas à définir le style de Rouquier, car décrire justement n'est pas tout; il y a aussi le ton, l'accent, les

silences. Le réalisme de Rouquier n'est pas sec, il est humanisé par l'ironie et la tendresse.

L'ironie de Rouquier a sa source dans le sens du réel. Tantôt elle se trouve dans la scène elle-même (la messe), tantôt dans le dialogue, tantôt dans le montage (Berthe enceinte et le linge gonflé par le vent). Cette ironie n'est pas destructrice, car elle se mêle toujours à la tendresse et à une profonde estime pour les hommes et les métiers. Dans ce document sur la vie paysanne, il n'y a aucun préjugé, aucun complexe de supériorité de celui qui «se penche», aucune démagogie. Rouquier aborde son sujet avec gravité et respect. Pour la première fois, peut-être, le paysan au cinéma n'est pas un personnage de farce. Il nous est restitué tel qu'il est avec ses qualités et ses travers.

Le réalisme même nuancé par l'humour, réchauffé par la tendresse, ne suffit pas à faire œuvre d'art. Il faut encore une transposition sur le plan de la poésie.

La poésie chez Rouquier naît de l'attention. Elle n'est pas le goût du joli, mais celui du vrai. La caméra nous force à regarder, à prendre conscience de la beauté de la glace, d'un pas brisé, d'une fenêtre éclairée qui peuple la nuit.

Ce n'est pas par des images inattendues, des compositions insolites ou rigoureuses, que *Farrebique* atteint à la poésie mais par le sens du geste humain, par les rythmes si bien accordés à la vie de chaque saison, par la vérité.

Rouquier s'intéresse à la réalité. La vie réelle est la matière même de ses films. Mais il ne faut pas confondre réalisme et naturalisme.

Le naturalisme décrit l'aspect extérieur des choses; le réalisme décrit ce qui est le plus significatif de la réalité même, de manière à en éclairer le sens profond.

Quel est le dessein de Rouquier dans *Farrebique*? Nous retracer la vie des paysans pendant toute une année. Cela est l'aspect matériel du documentaire. Mais plus que cela, Rouquier cherche à nous faire comprendre de l'intérieur la vie paysanne, son rythme basé sur le rythme des saisons, ses grands thèmes (continuité familiale, tradition...).

Sous peine d'être inférieur à son sujet, le réalisateur est obligé de faire autre chose qu'une suite d'images sur les travaux de la terre. Il doit nous éclairer sur la psychologie des paysans, attirer notre attention sur une certaine grandeur, sur d'humbles merveilles que nous ne voyons plus.

La construction a été dictée par le sujet. Le film comporte cinq parties: l'automne, l'hiver, le printemps, l'été, l'automne.

Chacune de ces parties est traitée sur un rythme différent, mélancolie de l'automne, engourdissement de l'hiver, jaillissement du printemps, accablement de l'été où les travaux

sont durs et urgents. Le film ayant été fait dans une vraie ferme, les éclairages varient également avec les saisons.

L'utilisation de vrais paysans est, dans ce cas précis où ils ne jouent pas mais vivent leur vie habituelle, un apport indéniable d'authenticité.

Les cadrages sont choisis de telle sorte qu'ils laissent le paysan dans son milieu géographique et humain, parce que le paysan s'explique par la terre (plans généraux, plans moyens).

Georges Rouquier a le sens de la matière et c'est sans doute une des clés de son réalisme.

La caméra n'invente rien, elle voit et nous oblige à voir. Elle traduit aussi l'écoulement du temps qu'elle concentre à la proportion de la concentration d'une année en deux heures de projection et les ombres se couchent et rampent vers la terre; l'aube dévale des montagnes.

Là, le réalisme devient lyrisme.

Il fallait s'y attendre. Il y a toujours un moment où la réalité débouche dans la poésie.

L'APRÈS FARREBIQUE

En raison de l'important succès de **Farrebique**, et dans la foulée des grands progrès qu'effectue l'agriculture dans l'immédiate après-guerre, Georges Rouquier croit fermement qu'il lui sera possible de tourner une suite au film. Il frappe à toutes les portes, croyant que les producteurs lui feront désormais confiance; mais, il perd rapidement ses belles illusions, aucun d'entre eux ne croit qu'il pourra renouveler un pareil exploit en particulier parce qu'il s'agit d'un film dont les vedettes sont exclues. Rouquier ne renoncera cependant jamais, mais il devra attendre trente-huit ans pour tourner **Biquefarre**, son *Farrebique II*, comme nous le verrons plus loin.

En 1948, il réalise **L'Oeuvre scientifique de Pasteur**, en collaboration avec Jean Painlevé. Les deux réalisateurs auraient souhaité s'en tenir à deux ou trois des plus importantes découvertes de l'illustre savant, mais les producteurs tiennent absolument à ce que l'oeuvre de Pasteur soit traitée dans sa globalité, et en 40 minutes, ce qui rend le film trop dense pour ne pas dire lourd.

Pour étudier les techniques employées à cette époque, ils ont recours à l'Institut Pasteur. En outre, ils font un immense travail de recherches afin d'éviter tout anachronisme. Si la collaboration Rouquier/Painlevé est pour ce film le modèle même du travail d'équipe et si rien n'est fait par l'un sans que l'autre ne soit parfaitement d'accord, Painlevé tient cependant à laisser à Rouquier l'entière liberté pour le découpage et la réalisation, se réservant, de son côté, les prises de vue de micro-cinéma accéléré. Pour le rôle de Pasteur, Rouquier fait appel à son ami dessinateur Roland Tirat, acteur non-professionnel, en raison de sa grande

ressemblance avec Pasteur. Si le fruit de cette collaboration est surtout destiné à des fins pédagogiques, on y retrouve, néanmoins, plusieurs caractéristiques du cinéma de Rouquier: simplicité, sobriété, clarté, pureté, concision, légère tendance au lyrisme. Ce film sera énormément utilisé dans l'enseignement secondaire pour l'initiation à la microbiologie.

L'Oeuvre scientifique de Pasteur terminé, Rouquier essaye de mettre sur pied le projet qu'il a écrit sur l'un des plus beaux exploits du Général Leclerc: la prise du fort de Koufra tenu par les Italiens. Il séjourne quelques temps au Tchad, où doivent se situer les premières scènes de son film. Rouquier ne se sépare guère d'un immense carton à dessin qui renferme les cartes d'un quart de l'Afrique. Il y repère les points d'eau, les rochers et les puits qui ont marqué les étapes de la colonne glorieuse. Il connaît les noms de tous les «volontaires du Tchad» et les recherche afin de recueillir leurs souvenirs.

Il s'agit d'une véritable épopée... et tout le matériel publicitaire du film circulant çà et là, la presse en annonce même la date de sortie. Le titre sera «L'Épopée du désert». Mais Rouquier ne parvient pas à monter ce film, car il a affaire à un producteur, ancien militaire, qui, visiblement ne comprend rien au cinéma.

Rouquier sait qu'il va se fourvoyer dans une aventure impossible, et décide à temps de renoncer.

Va suivre un film de commande, **Le Chaudronnier** (1949), pour lequel les producteurs ont beaucoup d'exigences, mais où Rouquier exprime en filigrane la pureté de sa «morale cinématographique» et ce, malgré les minces espaces de manoeuvres dont il dispose. Rouquier se permet deux apparitions hitchcockiennes: l'une en Denis Papin, inventeur de la machine à vapeur, et l'autre en alchimiste. C'est la première fois qu'on le voit à l'écran.

Puis, deux ans plus tard, ce sera l'aventure du **Sel de la terre** (1951) produit par Jean-Paul Guibert. Autre film de commande, cette fois sur la Camargue, destiné à démontrer les bienfaits du plan Monnet.

Il signe une première partie (qui donne à voir la Camargue) d'une beauté époustouflante, et qui s'apparente en plusieurs points à l'introduction des plus brillants films de fiction, à laquelle il en ajoute une seconde, toute aussi belle, mais fort différente, et qui se charge d'évoquer la victoire industrielle, la puissance glorieuse et bénéfique de la machine. C'est ainsi qu'on peut y voir autant de références à Flaherty qu'à Joris Ivens, ou encore à Dovjenko, lesquels, comme on le sait, constituent les cinéastes de chevet de Rouquier... en compagnie de Charlie Chaplin.

Rouquier voyage beaucoup. Il présente **Farrebique** un peu partout en France et à

l'étranger, au Danemark, en Allemagne où, en 1951, il y rencontre Robert Flaherty le réalisateur de **Nanook of the North** pour qui Rouquier a une sorte de vénération et qu'il considère comme son maître.

Les deux hommes tombent dans les bras l'un de l'autre.

Entre l'Irlandais qui a vu **Farrebique** cinq fois et le Languedocien, la conversation est difficile, ni l'un ni l'autre ne parlent la même langue, mais ils se comprennent. C'est un moment de bonheur intense pour Rouquier qui n'oubliera jamais cette rencontre.

À cette même époque, Rouquier réalisera deux films chirurgicaux avec le professeur Merle d'Aubigné. Dans un souci de précision, il utilisera, pour la première fois, la couleur.

Ces deux documents feront les beaux jours des facultés de médecine.

Rouquier, qui n'a cessé d'affirmer que le cinéma est l'écriture du monde moderne, en acceptant de tourner ces films, a voulu démontrer la justesse de sa phrase favorite: «On peut faire du cinéma avec tout... même avec le bottin!»

Rouquier est alors extrêmement sollicité. Il est le premier à qui l'on propose de porter à l'écran *Le Journal d'un curé de campagne* de Georges Bernanos, mais il refuse. Il veut bien faire un «Curé de campagne», mais le sien, pas celui de Bernanos.

Il ne tournera jamais ce dont il n'a pas envie, en particulier ces adaptations littéraires qui, pour lui, ne relèvent pas du cinéma, art original qui doit avoir son point de départ original.

En 1952, il réalise un film de commande pour l'Office de Prévention contre les accidents du travail: **Un jour comme les autres**. Encore une fois, le document se présente comme une véritable fiction d'où les traditionnels procédés «codifiés documentaires» sont absents. Ce film est le récit d'une journée de la vie d'un ouvrier, du lever au domicile familial, en passant par la journée de travail, jusqu'à son retour au lieu initial.

Rouquier, fidèle à ses habitudes, dramatise, mais lorsqu'il veut montrer visuellement l'accident dudit ouvrier, les producteurs refusent. Le film affiche néanmoins de sérieux airs de fiction, et qui plus est de fiction libre et fraîche; les scènes dans le train sont à ce titre particulièrement réussies et les dialogues ne sont pas sans faire penser à ceux des Prévert, Carné, et Renoir.

Un peu avant, la même année, Rouquier avait réalisé **Le Lycée sur la colline**, film produit à l'initiative de l'Éducation nationale, qui évoque le cycle de l'enseignement du second degré. Ici encore, comme dans maints films de l'auteur, des préoccupations et considérations d'ordre humain, alliées à un imaginaire plutôt singulier,

s'immiscent dans les minces interstices du documentaire de commande, ce qui rend l'ensemble plus dynamique, vivant et attrayant.

On retrouve la sincérité et l'humanisme de Rouquier dans **Malgovert** (1953), un film aux accents de vérité rarement de mise dans le cinéma industriel. L'objet de la commande est simple: illustrer le percement d'une galerie à travers la montagne entre le barrage de Tignes et de Bourg-Saint-Maurice. Or, ce film est prévu pour montrer à l'étranger les travaux que fait l'entreprise. Toutefois les producteurs empêchent Rouquier de montrer l'agonie du village que les eaux retenues par le barrage allaient engloutir. Mais Rouquier saura pallier ce manque à la vérité en faisant état d'une autre vérité. Après les brèves images édulcorées de la traditionnelle réception d'inauguration en présence du Président de la République, Rouquier revient à d'autres faits de la réalité: la mort des soixante ouvriers au cours des travaux...

Rouquier en 1953 flirte pour la première fois du côté de la fiction avec **Sang et Lumière** adapté d'un roman de Joseph Peyré. Le résultat n'est pas à la hauteur du cinéaste en raison d'un mauvais casting (Zsa-Zsa Gabor vamp de dentifrice, Daniel Gélin à l'air hébété et Henri Vilbert et son accent marseillais, etc.) et de conditions de travail assez difficiles (coproduction franco-espagnole). **Sang et Lumière** s'avère être un bon film commercial, sans plus — la critique ne le verra vraiment pas autrement.

Sang et Lumière est un film qui surgit, singulier, dans l'oeuvre de Rouquier qui doit abandonner un instant une poésie du réel en noir et blanc, hors du temps et des modes, pour une *espagnolade* colorée des années cinquante.

En 1955, il y a **Honegger**, un documentaire consacré au célèbre musicien. Le tournage est plutôt difficile, parce qu'Arthur Honegger est très malade. Persuadé que l'image que donne généralement le cinéma du musicien en train de composer est fautive, Rouquier demande à Honegger d'agir en toute simplicité, d'oublier la présence des caméras, et de se laisser surprendre en plein travail. Il tourne une semaine dans l'atelier du musicien. Ensuite Rouquier doit rechercher des documents sur Diaghilev, les Ballets russes, le Groupe des Six, afin d'illustrer Honegger.

L'aspect «durable et impérisable» de ce court métrage exceptionnel trouve son explication dans ce très bel équilibre prévalant entre ce qui y est dit (la pertinence et la très grande valeur du musicien, Honegger) et comment on le fait (le regard personnel et original dans le traitement de la part de Rouquier).

Entre-temps, Rouquier accepte un film de commande, **La Bête noire**, pour mettre en valeur une voiture («qui était un veau»): la Frégate. Il est

en train de tourner en Sologne lorsqu'il reçoit un télégramme lui annonçant le décès d'Arthur Honegger. Le musicien ne verra jamais le film. Le montage, long et difficile, ne se terminera que quelques mois plus tard.

Il n'y aura jamais de projection publique, l'épouse d'Arthur Honegger trouvant son mari trop amoindri, s'y opposera. Il faudra attendre plusieurs années avant qu'il puisse être vu et projeté.

Honegger remportera le Prix du film d'Art à Venise en 1957. Année où Rouquier prêtera sa voix au film de son ami Chris Marker, **Lettre de Sibérie**.

Georges Rouquier se lancera ensuite dans une aventure délicate qui aboutira à l'un de ses films les plus bouleversants: **Lourdes et ses Miracles** (1954).

Une maison de production *Le Parvis*, dirigée par le R.P. Pichard, lui propose de faire un court



Lourdes et ses Miracles

métrage sur le phénomène Lourdes. Rouquier accepte, mais pose deux conditions: il veut pouvoir filmer l'intérieur des piscines (hommes, femmes, enfants), et exige une totale liberté pour traiter le côté mercantile de la ville sacrée.

Si au départ, **Lourdes et ses Miracles** possède une durée prévue de vingt minutes, lorsque Rouquier revient, il a en main un long métrage d'une heure trente en trois parties: *Témoignages*, *Pèlerinage* et *Imprévus*; *Imprévus*, puisque la caméra de Rouquier est le témoin bien involontaire de deux miracles.

Rouquier, avec toute sa sensibilité et parce qu'il est bien documenté, fait un film sans basse partannerie; il présente les événements et laisse au spectateur le soin d'élaborer sa propre opinion.

De tous les films de Rouquier, **Lourdes et ses Miracles** est celui qui contient les plus nombreux

passages improvisés. Cela s'explique, d'une part, parce que le sujet impose lui-même fortement le style direct ou cinéma-vérité. Mais Rouquier possède tout de même avant le tournage une structure établie; et puis ses questions sont notées, ainsi que les indications pour son jeu. Ce style exige tout de même que l'on tourne beaucoup, avec un rapport de pellicule relativement élevé, puisque les événements se déroulent sans que l'on puisse intervenir directement sur eux. Toutefois, Rouquier, passablement préparé, possède une telle expérience, et tourne avec une telle précision, qu'une fois le tournage effectué, il se retrouve avec un film trois fois plus long que prévu. Ici, il serait davantage approprié de parler de disponibilité et d'ouverture, que d'improvisation. Autrement dit: Rouquier ne pouvait tout prévoir, et même ne pouvait que très peu prévoir, mais il a excessivement bien prévu qu'il ne pouvait prévoir.

C'est sur ce film que, pour la première fois, Georges Rouquier prend Jacques Demy comme assistant. Celui qui n'est pas encore le réalisateur de **Lola** et des **Parapluies de Cherbourg** apprend son métier auprès de celui qu'il admire tant et qui produira la même année son premier court métrage **Le Sabotier du Val de Loire**. Demy avait proposé à Rouquier un synopsis. Ce dernier plutôt que de le réaliser lui-même permettra à Demy de faire ses débuts de réalisateur.

Puis une fois encore Rouquier tente l'aventure de la fiction avec **SOS Noronha** (1957), dont il signe le scénario et les dialogues avec Pierre Boileau et Thomas Narcejac.

Il s'agit d'un film basé sur un fait réel qui se déroule sur une île de la côte brésilienne: une station de radio guidage est attaquée par des forçats évadés du bagne de l'île, pendant que Mermoz tente de relier Natal à Dakar pour y transporter le courrier postal.

Bien qu'il ne soit pas totalement satisfait du résultat, Rouquier ne reniera jamais ce film. Ce sera pourtant sa dernière incursion dans un cinéma purement commercial et avec des acteurs professionnels.

En 1958, ce sera **Une belle peur**, court métrage de vingt-deux minutes, qui s'avère être un autre film sur la prévention des accidents, cette fois-ci produit par Les Films Roger Leenhardt. Comme avec **Un jour comme les autres**, Rouquier choisit de sensibiliser, d'instruire et d'éduquer les spectateurs par le biais de la dramatisation du récit de la fiction. Selon une habitude qui lui fait soigner autant des petites que des grandes productions, l'écriture de Rouquier est ici fort rigoureuse, et inspirée.

En 1959, à l'invitation de l'Office national du film, Rouquier se rend dans la Belle Province au Canada pour y tourner **Le Notaire de Trois-Pistoles**.

Avec un style très elliptique, Rouquier met en scène l'histoire d'un vieux notaire de campagne appelé à régler les affaires d'un homme décédé sans rédiger de testament. L'histoire du «notaire clarinette» illustre, d'une façon un peu naïve (mais c'est probablement voulu), ce qu'il y a d'archétypal dans cette profession, c'est-à-dire ce que d'aucuns imaginent qu'un notaire peut faire. Construit comme une fable, cette historiette présente un notaire jovial et expérimenté, un vieux renard bien préparé pour les accidents de la vie et qui peut donc profiter de celle-ci l'esprit tranquille. Le ton avec lequel est racontée cette fable — le genre de distance que procure le commentateur extérieur à la diégèse, le récit tellement elliptique que le spectateur ne peut pas réellement adhérer à l'histoire — désamorce, en quelque sorte, la morale finale qui dit qu'il faut toujours consulter son notaire pour parer à toute éventualité.

Rouquier renonce à signer **Le Notaire de Trois-Pistoles**, ne pouvant en assurer le montage comme il le souhaitait. Il quitte le Québec amer, mais quelque part il sait que cette aventure nord-américaine ne sera pas sans lendemain.

En 1960, il tourne, dans une petite usine de mécanique aménagée à cet effet, **Le Bouclier**, son troisième court métrage sur la prévention et la sécurité. Mais ce film n'a pas les qualités d'**Un jour comme les autres** et d'**Une belle peur**; l'écriture est moins dramatisante, moins proche de la fiction.

Il réalise, en 1963, **Sire le Roy n'a plus rien dit**, une production franco-canadienne sur les meubles canadiens-français des XVII^e et XVIII^e siècles. Pour ce faire, Rouquier étudie le sujet pendant trois mois avant de se rendre au Canada et se demande ce qu'il va bien pouvoir faire avec un pareil sujet. Finalement, il décide, pour faire «vivre» les meubles anciens, de les placer dans leur contexte historique.

Le prétexte du film **Sire le Roy n'a plus rien dit** était de parler des meubles anciens du Canada français. Il s'agit bel et bien d'un prétexte car, si Rouquier articule son film autour des meubles, ceux-ci n'en sont pas réellement le principal sujet. Les meubles anciens ne lui importent que dans la mesure où ils renseignent sur les personnes qui les ont construits et qui les ont utilisés. Ainsi, le mobilier prend son sens en tant que décor dans lequel évoluent les gens.

Étant donné les moyens financiers du court métrage, l'entreprise s'avère plutôt ardue, cependant le film n'est pas dénué de charme. Rouquier est réconcilié avec la Belle Province.

De 1960 à 1965, Rouquier tourne plusieurs films pour des ministères et des organismes officiels (Sécurité sociale, Éducation nationale, Télévision scolaire, en France, en Afrique et au Canada), dont un film sur **Flaherty**. En 1965, il

interprète également le rôle de Voltaire dans **Mandrin** de Jean-Paul Le Channois. En 1966, il est le docteur dans **Nous n'irons plus au bois** de Georges Dumoulin.

En 1967, il incarne Mathieu, rôle principal dans **Pitchi-Poi**, d'après une oeuvre de François Billeldoux, dramatique pour l'Eurovision tournée dans dix-sept pays d'Europe. L'enseignement majeur qu'il retiendra de ces nombreux mois de travail, c'est le poids intolérable de la technique pesant sur l'acteur.

En 1968, il sera Jeff, dans le film du même nom de Jean Herman, et aussi le procureur général dans **Z** de Costa-Gavras. En 1972, il interprète le peintre Batestini, dans **Le Secret des Flamands** pour la télévision. Quelques années plus tard, il se glissera dans la peau d'un autre peintre, Léonard de Vinci, le temps d'un téléfilm.

En 1972-73, Georges Rouquier est producteur de la série **Les Saisons et les Jours**, pour la troisième chaîne de l'ORTF (station de Lille), où il réalise notamment lui-même **La Falipe**, **Les Goémoniers**, **Les Ardoisiers des Monts d'Arrée**, etc. Mais la télévision ne trouve pas grâce à ses yeux, parce qu'elle est, alors, confiée à des fonctionnaires friileux.

LE DEUXIÈME SOUFFLE

En 1976, Rouquier revient à ses premières amours, le court métrage. Il écrit et réalise **Le Maréchal-ferrant**, qui obtient le César du court métrage documentaire, en 1978. La première difficulté de ce film réside en ce que les traces de ce métier artisanal, presque entièrement disparu, sont difficiles à retrouver. Fidèle à ses habitudes, Rouquier entreprend de sérieuses recherches, aidé en cela par quelques manuels et traités, ainsi que par les quelques souvenirs d'enfance qu'il conserve de ce métier qui l'a toujours fasciné. Il doit, pour ce film, tout retrouver, recréer, reconstituer, réinventer.

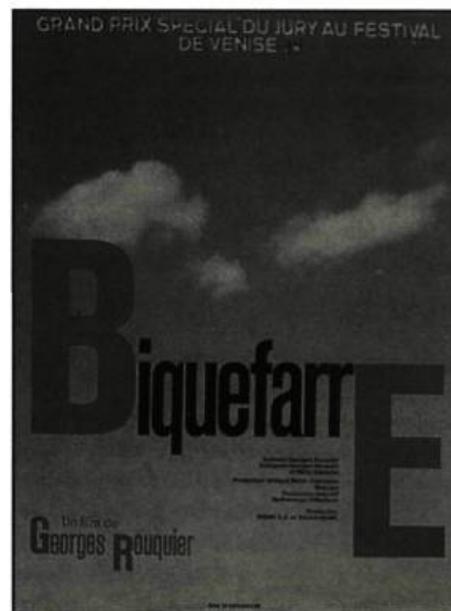
Le Maréchal-ferrant est le dernier court métrage réalisé par Georges Rouquier; le dernier et, disons-le tout de suite, sinon le plus beau, du moins le plus parfait. Ce qui n'est pas peu dire, compte tenu de l'impressionnante qualité de ceux qui le précèdent.

Nous ne savons s'il faut porter cela au compte de ce que Rouquier pourrait avoir tenté, avec ce film, de nous faire partager l'enthousiasme qu'enfant il avait ressenti à la vue du spectacle engendré par le travail du maréchal-ferrant, mais nous ne connaissons aucun autre de ses films qui ressemble autant au **Tonnellier**, qui rassemble cette même fascination du regard et un désir égal de faire du cinéma, que dans ce premier court métrage parlant. Premier court métrage (parlant) et dernier court métrage, cela n'est certes pas un hasard. C'est Albert Camus, autre grand créateur

hanté par les «lieux de son enfance» (l'Afrique du Nord, Alger, etc.), qui disait dans sa préface à *L'Envers et l'Endroit*, premier de ses livres, qu'il s'agissait probablement là de son meilleur ouvrage, et qu'il lui serait certainement impossible de réécrire quelque chose de similaire, d'aussi neuf, frais, beau et vrai. Une mort aussi soudaine qu'absurde lui a malheureusement retiré toute chance de se désavouer. Rouquier, qui a vécu plus longtemps que l'auteur de *L'Étranger*, a pour sa part réussi cette chose impossible ou difficile à atteindre: égalier consciemment, grâce à sa sensibilité, son goût, son travail et son intelligence, la verve, la fraîcheur et le réalisme jadis créé (en partie) par son innocence. C'est-à-dire passer outre la «perversité», le désenchantement, le désabusement, la corrosion qu'entraîne inévitablement l'expérience, pour à nouveau reconstruire quelque chose de vif et de sublime. Peu de créateurs sont parvenus à atteindre pareille grandeur et élévation, surtout au cinéma, art médiatique et sensationnaliste par excellence; on peut les compter sur les doigts d'une main, et pour notre part, nous ne rangeons dans cette catégorie que Rohmer et Bresson. Curieusement, deux cinéastes qui, comme Rouquier, sont toujours demeurés très «honnêtes, droits et moraux» vis-à-vis de leurs convictions premières.

Dans **Le Maréchal-ferrant**, le réalisateur semble être en parfait accord avec lui-même, et jamais n'aura-t-il réalisé un film plus rond et homogène.

Plus qu'un documentaire sur le métier de maréchal-ferrant, ce film est aussi un témoignage sur la vie et les moeurs paysannes avec, peut-être, un peu plus de rondeur, d'homogénéité, de



savoir-faire, de maîtrise et de maturité, que n'en affichaient les **Tonnellier** et **Charron**.

En 1981, Georges Rouquier interprète deux rôles: celui du Père Pinel, dans une dramatique T.V., puis le maître-verrier dans **L'Amour nu** de Yannick Bellon, aux côtés de Marlène Jobert et du dessinateur Folon.

1982-83 sont pour Georges Rouquier des années cruciales et capitales, puisque c'est là, en tournant trente-huit ans plus tard **Biquefarre**, qu'il pourra enfin réaliser ce vieux rêve, donner une suite à **Farrebique**.

Curieusement, c'est aux États-Unis que commence en 1980 l'aventure de la production de **Biquefarre**.

Farrebique était projeté depuis longtemps dans les universités nord-américaines, où il revêt un intérêt à la fois ethnographique, sociologique et cinématographique. Il a, en effet, l'importance d'un **Cuirassé Potemkine**. Tous les réalisateurs américains tels Spielberg, Coppola ont vu **Farrebique** qu'ils considèrent comme un film événement et marquant dans l'histoire du cinéma mondial.

Invité par l'Université Cornell de New York, où il donne une série de conférences, Georges Rouquier rencontre trois professeurs qui vont enclencher le processus du financement du film. John Weiss, William Gilcher et Laurence Wylie obtiennent une subvention de la *National Endowment for the Humanities* pour l'étude et l'établissement d'un scénario faisant suite à **Farrebique**...

Pendant que Georges Rouquier terminait, avec Maria Signorini son épouse, les premières moutures du scénario de **Biquefarre**, William Gilcher contacte Bertrand Van Effenterre, producteur mais aussi réalisateur de **Mais où est donc Ornica?** (1978) pour lui présenter le projet. Intéressé, ce dernier contacte à son tour une productrice, Marie-Françoise Mascaro, sensible à ce type de cinéma dit du réel. (On lui doit **La Rosière de Pessac** de Jean Eustache). Cette dernière, afin de boucler le budget prévisionnel, contacte la caisse régionale du Crédit agricole de l'Aveyron. Son directeur d'alors, Claude Chégut, plutôt que de proposer un prêt, décide d'impliquer réellement sa banque dans cette aventure en allant au-delà d'un simple prêt.

Le projet financier était enfin devenu sain et viable. L'aventure pouvait commencer...

Pour la phase de la préproduction de **Biquefarre**, Rouquier procédera selon sa méthode habituelle: recherches, enquêtes, conversations avec les gens concernés et donc, entretiens avec ses acteurs. Il les regarde vivre, bouger, parler et, à partir de cette masse de données, construit son scénario; chaque acteur, chaque personnage, aura ainsi pour lui des dialogues écrits à l'avance, mais taillés sur mesure. Tout comme le découpage et la

mise en scène se verront adaptés aux possibilités et caractéristiques de jeu et du tempérament de chacun. **Biquefarre** est un film où des personnes réelles expriment leur(s) vie(s) à travers une fiction; c'est du «vrai» reconstitué.

Toutefois Rouquier n'entend pas commettre un **Farrebique II**; les capacités de jeu et l'expérience du cinéma de ses acteurs ayant considérablement augmentée depuis 1944, Rouquier prescrit à son récit une structure dramatique plus consistante et prononcée que celle de **Farrebique**. En effet, ce scénario, malgré certaines apparences, est doté d'une cohérence interne fort riche et exemplaire où rien ne s'avère gratuit.

La chronologie du tournage et le soin apporté au montage par Georges Rouquier l'empêchent de voir son film sélectionné à Cannes. Le film remporte néanmoins le Grand Prix spécial du Jury au Festival de Venise, en 1983.

Bien plus qu'un post-scriptum à **Farrebique**, **Biquefarre** est un grand film salué par la critique internationale.

Les leçons de Flaherty et de Chaplin ne se sont jamais perdues.

Que peut-on dire de **Biquefarre** par rapport à **Farrebique**? Pour **Biquefarre**, les acteurs possèdent un peu plus de bagages, les dialogues sont plus longs, et donc les plans-synchros les cadrant en train de parler sont de même nature et plus nombreux. Mais la méthode de préparation et d'élaboration du film reste la même. **Biquefarre**, c'est **Farrebique**, trente-huit ans plus tard, avec tous les progrès qui sont survenus dans le monde agricole, tous les nouveaux membres de la famille et du voisinage, mais moins tous ces personnages disparus entre-temps. Ici, le scénario semble plus serré, plus écrit, moins libre et délié que dans **Farrebique**; ce qui le rend tout à fait logique, cohérent et synchrone par rapport à sa date et l'époque de production. À quoi cela aurait-il servi de refaire un **Farrebique II**? Rouquier a très bien su voir tout cela, et a évité la compassion et la nostalgie; il nous dépeint toujours le monde rural, ses joies et ses problèmes, mais comme ce monde a évolué!

Certes, **Biquefarre** contient également les plus vieux, les plus beaux, et les plus vrais flash-back de l'histoire du cinéma. À part Truffaut et «le cycle des Doinel» avec **L'Amour en fuite** qui vient clore le tout, il semble qu'aucun cinéaste n'ait égalé pareil effet et charge d'émotion. À la différence que les flash-back de Truffaut, outre qu'ils mettent en scène des acteurs professionnels, donc des personnalités plus exposées, sont à intervalles plus rapprochés, et couvrent une moins longue période dans le temps; ce qui les rend moins intéressants. Et puis Rouquier, à ce sujet, n'est pas tombé dans le même panneau que Truffaut; il n'abuse pas de cette matière attirante



Photo de tournage de **Farrebique**

et séduisante, bien au contraire. Mieux que ces photos que l'on voit souvent dans les films, toujours attrayantes, et qui nous laissent contempler le visage plus jeune d'un acteur, ces fragments de **Farrebique**, jaillissant dans **Biquefarre**, nous révèlent avec force l'une des plus belles, mais aussi des toujours très graves et quasi mystiques motivations de l'art: soit la possibilité d'embaumer le temps, de rendre certaines choses, certains moments, certains visages immortels. Mais cela va plus loin, puisque ces images, en nous indiquant une certaine immortalité, évoquent forcément la mort, et non pas la mort arrêtée, mais celle en train de se faire: le lent mais inéluctable travail de la mort. En cela (et le rapport est alors cruellement inversé) ces plans témoignent en quelque sorte de l'impuissance du cinéma. Rouquier, dans l'oeuvre de qui la mort est un thème capital — il fait même mourir le père Bouchard dans **Le Charron** — n'aurait certes pas pu trouver plus belle, plus fine, plus adroite, et aussi plus effroyable façon de nous la montrer.

Georges Rouquier s'éteint le 19 décembre 1989, à l'âge de quatre-vingts ans. La télévision française ne lui rendra pas un très grand hommage. Le «Pescalune», l'enfant de Lunel, s'en est allé... discrètement. ☆

FILMOGRAPHIE

(longs métrages)

1944-46 : **Farrebique**

1953 : **Sang et lumière**

1955 : **Lourdes et ses Miracles**

1957 : **S.O.S. Noronha**

1984 : **Biquefarre**